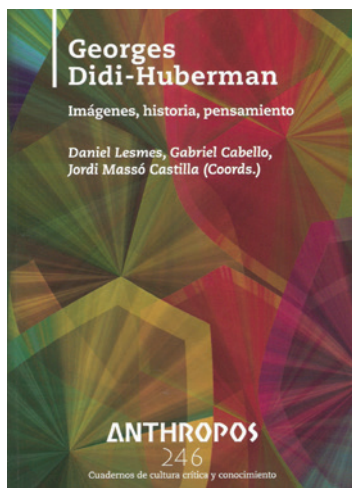




LICENSE 3.0 UNPORTED.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Lesmes, Daniel; Cabello, Gabriel; Massó Castilla, Jordi (eds.). "Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento". *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*. Barcelona, N° 246, 2017, 240 pp. ISBN: 2385-5150-246

BARTOLOMÉ ANTONIO CAZORLA ARÉVALO

ddd90@correo.ugr.es

Universidad de Granada

El número 246 de la revista *Anthropos* dialoga con la obra del historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman. Este nuevo volumen es la primera tentativa -al menos en español- de ordenación de la prolífera y compleja obra de un pensador de innegable fuste. Se puede afirmar sin ningún pudor que este monográfico viene a ocupar un vacío editorial en torno a la figura de Didi-Huberman, que introduce y mapea las complejidades de su obra, incluyendo algunos textos inéditos del propio autor estudiado.

Dividido en cuatro partes diferenciadas por temáticas, el número se inicia con un estudio introductorio preciso y pedagógico a cargo de los editores (Gabriel Cabello, Daniel Lesmes y Jordi Massó) en el que se muestran los intereses, referentes, y conceptos fundamentales de la obra de Didi-Huberman, articulando asimismo cronológicamente el cambio de paradigma dentro de la Historia del Arte que propone Didi-Huberman de la mano de Aby Warburg. A continuación, una biografía de y una bibliografía completa de y sobre Didi-Huberman nos muestran sus itinerarios intelectuales e institucionales así como el detalle de su extensa producción escrita.

Como final de esta primera parte, una entrevista recorre los temas de Didi-Huberman desde su primer libro, *La invención la histeria* (1982), hasta su actual interés por lo político. La entrevista nos deja ver a muchos de los autores en los que se ha ido apoyando (desde S. Freud, W. Benjamin, Merleau-Ponty y Aby Warburg, como principal santoral, al contacto con Henri Maldiney o Pierre Fédida y a las lecturas de L. Wittgenstein, J. Derrida, J. Lyotard, G. Deleuze), así como el problema del escritor que ejerce de comisario. Ante la pregunta por cómo se inserta "el proyecto de «pensar con imágenes» en una suerte de «pensar mediante exposiciones» que debe hacerse cargo de las coerciones específicas que impone el museo" (p.28), Didi-Huberman responde detallando cómo, dejando a un

lado el efecto mediático que envuelve siempre a una exposición, su método de trabajo-montaje es similar a la hora de escribir un libro o comisariar una exposición, hasta el punto de que “*es en este sentido en el que mis libros son ya exposiciones*” (p.29).

Los siguientes tres secciones del monográfico giran en torno a una temática específica (“Pensar en imágenes”, “Poéticas del anacronismo” y “Gesto y dolor en el flamenco”). Ante la imposibilidad de detenernos en todas las contribuciones, sí queremos al menos destacar algunas de las problemáticas. Así, en “El saber de las imágenes, o cuando las imágenes bailan en el alambre”, Julián Santos Guerrero condensa y profundiza la metáfora nietzscheana del funambulista, que Didi-Huberman toma para legitimar una nueva epistemología(s) de la imagen. Pensar el espacio [el de las imágenes], lo que Didi-Huberman llama *dialectizar*, implica definir el *suelo* en el que toda imagen se inscribe, en una distancia entre lo dado y lo desconocido, que genera un deseo y a la vez una sensación de peligro. Santos explicita la necesidad de pensar esa posición intermedia de la imagen (en relación con el conocimiento) en la que la posición no está dada pero que constituye toda condición previa de un posicionarse. La función de la imagen consiste en *hacer ver*, y la *imagen dialéctica*, concepto central en Didi-Huberman, expuesta con todos sus desgarros y densidades, se nos muestra como un momento de sentido no identitario, no totalizador. Ella emerge en el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, momento dialéctico que se diferencia fundamentalmente de la dialéctica hegeliana en lo que Didi-Huberman llama su secularización: no hay síntesis posible, solo un infinito *montaje* en busca de nuevas significaciones, ocultaciones, impensables, relaciones.

Los cimientos filosófico-científicos de la Historia del arte como ciencia son el tema principal del artículo “Las paradojas de la Historia del Arte”, de Jordi Massó Castilla. Massó parte de la relación entre la filosofía kantiana y el paradigma de la legibilidad de la obra de arte con la pretensión de mostrar la paradoja kantiana, sita en la pérdida de protagonismo de la imaginación trascendental frente al entendimiento y en el posterior reconocimiento que recibe, en relación con lo sublime, en la tercera de sus críticas. Didi-Huberman se enfrenta a esta contradicción denunciando la conversión (operada en la iconografía y la iconología desde Ripa a Panofsky) de la historia del arte en una semiología donde las imágenes pueden ser leídas como signos que remiten a una idea, y que olvida, como apunta Massó, que los signos pueden leerse también como indicios, como *síntomas*. Lo visible encuentra como *suelo* lo visual o virtual, el dominio de lo figural: la propuesta es no la de leer, sino la de contemplar un misterio secularizado, el de la incapacidad de dar cuenta de un significado total que culmine la comprensión de la obra de arte. A pesar de la ingente y necesaria tarea que Panofsky realizó, es necesario superar la iconología en términos de la *imagen-síntoma* (de la mano de Freud) y del *principio de montaje* (de la mano de Aby Warburg y Walter Benjamin).

En la tercera sección encontramos un inédito de Didi-Huberman, una especie de diario de notas en la que trata diferentes temas (la relación entre imagen, danza y límite, una propuesta de *trabajo al través* que sería una forma de proceder que respeta la

complejidad y el desorden del mundo, una nota sobre G. Courbet, un análisis de *Paisà* de Roberto Rossellini, un ejercicio crítico del principio de montaje aplicado a *Las Meninas* de Velázquez, una reflexión en torno al *suelo* y el paso del tiempo que desarrolla una memoria del suelo (huella), la relación entre el gesto, la danza y su transmisión inconsciente, una reflexión sobre cómo es posible ver lo que nunca se ha visto aunque estuviera presente, hasta el punto de afirmar que nadie ve lo mismo frente a la misma imagen, etc.), y un texto, acaso el más polémico del monográfico, que cierra la contribución: una carta a Jacques Rancière.

En ella, Didi-Huberman propone su tesis de que *las imágenes toman posición* y no son meras representaciones de ideas a descifrar. Defendiendo esta tesis, así como las capacidades imaginativas del lenguaje más allá de su poder argumentativo, critica la búsqueda de un lenguaje unívoco con que Rancière se enfrenta al concepto de *levantamiento*. Esto ocurriría porque Rancière parte de una dialéctica clásica de oposición, que no puede dar cuenta de la riqueza semántica y relacional que tendría una dialéctica con tres elementos o más -ese eterno montar imágenes de Aby Warburg. Didi-Huberman ensalza al Rancière del *reparto de lo sensible*, pero ve su trabajo insuficiente: ver políticamente el reparto de lo sensible a lo largo de la historia de las prácticas artísticas es muy diferente de querer, ante “*cada objeto estético*”, *repartir lo sensible “entre lo que ahí puede ser «leído» y lo que «no dice nada»*” (p. 128). Pues la “supervivencia” es justamente “*lo que, en una imagen o en un gesto ya no permite justamente «dividir los tiempos», por ejemplo entre lo que en ellos sería pasado (rememorado), presente (obrado) o porvenir (deseado)*” (p. 129).

Lo que emerge aquí de fondo es la herencia de Merleau Ponty, siempre presente en Didi-Huberman. A Rancière no le interesa aquello de lo que no se puede hablar porque no tiene eficacia política, pero en cambio es esa misma imposibilidad la que rescata Didi-Huberman como fuente de imaginación, deseo y vinculación.

Los otros artículos que componen esta sección constituyen aproximaciones bien diversas. Así, en el trabajo de José Antonio González Alcántud, se rastrea, de la mano de la *rabia pasoliniana*, un pensamiento revolucionario dentro de la obra de Didi-Huberman, apto para la resistencia en un contexto de desesperanza. En “Entre historia del arte y práctica de la imágenes...”, Gabriel Cabello ofrece un complemento a la lectura del estudio introductorio, con una definición completa de la *imagen-síntoma* los *fenómenos originarios* y sus relaciones con la *supervivencia*. El centro del texto es no obstante la versión didi-hubermaniana del concepto de *aura* a través del *principio de montaje*, la posibilidad de producir hoy *aura* (tras su supuesta desaparición), siempre incardinada en el *principio de montaje* en la historia y la práctica (que siempre implica algo de política) de las imágenes. Por su parte, el artículo de Daniel Lesmes profundiza en la relación entre Didi-Huberman y sus trabajos sobre Goya, en el paralelismo entre sus respectivas *fórmulas de pathos*.

La cuarta y última parte de este monográfico, dedicada al flamenco, comienza con un breve texto de Pedro G. Romero sobre la relación de Didi-Huberman con el flamenco y el debate intelectual sobre el tema. De un interés especial son los dos textos que el

propio Didi-Huberman presenta en esta sección. El primero, “Tierra y conmoción o el arte de la grieta”, es un análisis ontológico del flamenco, y ambos en cualquier caso poseen un carácter biográfico, donde las tesis que nos presenta sobre el suelo y las raíces resultan indisociables de las discusiones mantenidas con su amigo el *cantaor* Paco Moyano. Arte que pone el suelo en movimiento porque hasta las raíces se mueven –lo que es una crítica velada a Heidegger–, el flamenco, como la tauromaquia, no pueden disociarse del contexto artístico y filosófico de finales del siglo XIX en el que nacen, de modo que no debe sorprender que el concepto de *explosionante fija* de Man Ray, un momento de densidad de movimiento -y temporalidad- de la imagen, pueda aplicarse al canto y baile flamencos. El monográfico concluye con un texto de Jean-Luc Nancy en el que el filósofo plantea la discusión que lleva manteniendo con Didi-Huberman desde hace ya un tiempo y donde el esquematismo kantiano sirve base a una crítica tan cercana que a veces resulta difícil distinguir entre las tesis de ambos pensadores.

En conjunto, se trata de monográfico que da cuenta de diferentes aspectos de la obra de Didi-Huberman, complejo y didáctico. El texto poliédrico de Juan Barja, Patxi Lanceros y Lucía Jalón Oyarzun, las reflexiones en torno a Ramón Gaya de Ana María Leyra Soriano, las interesantes reflexiones sobre las imágenes como testigos de Emmanuel Alloa o de Daniella Barcella sobre su valor ético, y la problematización del síntoma y el deseo en la propuesta de Kathia Hanza, completan el volumen. Un volumen necesario que cubre un vacío en la crítica española, que aporta claves para el establecimiento de un trato fructífero con la obra de un pensador prolífico y con el que hasta ahora se ha dialogado poco en profundidad.